

Article

« "Oranges — pommes — bâton de sucre..." Associations joyciennes : entretien avec Richard Ellmann »

Christie McDonald

Études françaises, vol. 22, n° 1, 1986, p. 53-59.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036879ar>

DOI: 10.7202/036879ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

«Oranges – pommes – bâton de sucre...» Associations joyciennes.

Entretien avec Richard Ellmann

CHRISTIE McDONALD

1. **Christie McDonald** · Dans votre livre, *James Joyce*¹, vous vous référez à la technique la plus connue dont Joyce se sert dans *Ulysse*, le monologue intérieur. Pourriez-vous expliquer comment cette technique permet à Joyce de construire son personnage par «petits bouts», par minuties, et constitue ainsi une conception neuve de la personnalité pour la forme du roman ? Si cette méthode débouche sur la conception du personnage isolé (*islanded*) au sens propre du terme, c'est-à-dire un personnage dont l'esprit ne dépend ni des directives de l'auteur ni du contexte dans lequel il se trouve, est-ce que cela n'empêche pas le lecteur de comprendre le personnage, et la vérité de ce personnage, comme totalité ?

Richard Ellmann · Le monologue intérieur effectue un transfert de responsabilité dans la prose narrative permettant le passage de l'auteur à son personnage. Dans *les Lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin², œuvre que Joyce a lue au tout début de sa carrière littéraire, le protagoniste

1 Richard Ellmann, *James Joyce*, New York et London, Oxford University Press, 1982

2 Joyce connaissait très bien les ouvrages de Dujardin, *les Lauriers sont coupés* (Paris, 1924) et *le Monologue intérieur* (Paris, 1931). Les deux auteurs se dédièrent réciproquement leurs textes, Joyce allant même jusqu'à appeler Dujardin «Maître» dans ses lettres et qualifiant ses *Lauriers* d'«evergreen». Joyce comprit très tôt les conséquences du monologue intérieur s'il était conduit systématiquement : «in that book, écrit-il à propos du livre de Dujardin, *the reader finds himself established, from the first lines, in the thought of the principal personage, replacing the usual form of narrative, conveys to us what this per-*

niste semble penser tout le livre, nulle autre voix n'intervient. Le temps, les rues de Paris, les rencontres, aussi bien imprévues que prévues, tout s'enregistre dans sa conscience et est filtré par elle avant de parvenir au lecteur. Joyce voyait bien que la méthode était maladroite. Puisque Dujardin avait rigoureusement limité le roman au monde subjectif de son héros, la situation externe ne pouvait s'établir que laborieusement puisque les pensées du héros étaient tournées de manière obsessionnelle vers sa maîtresse.

De façon géniale, Joyce a décidé de modifier le monologue. Seul celui de Molly Bloom se fait, à la fin d'*Ulysse*, sans aucune intervention du dehors. C'est après minuit, elle est au lit, les yeux fermés, et le monde externe ne se manifeste point. Les autres monologues, ceux de Bloom et de Stephen, sont ponctués d'indications scéniques. Celles-ci sont souvent ironiques : par exemple, quand le narrateur dit à propos de Bloom, «*His slow feet walked him riverward, reading.*» Le héros de Dujardin aurait été obligé de dire : «*I must as I read walk to the river.*» Les pieds de Bloom assument une autonomie comique, et le sujet ambigu du participe présent «*reading*» mêle la distinction corps-âme d'une manière qui convient tout à fait au point de vue joycien sur la conscience. De tels commentaires coupent le monologue subjectif brusquement.

Joyce enrichit également le monologue d'un réseau d'associations beaucoup plus étendu que celles que Dujardin avait proposées. Il a permis au personnage de Bloom de se révéler par l'accumulation des débris de sa journée qui sont ressuscités. Ces détails semblent se présenter au hasard, mais cela n'est pas le cas. Une multitude de clochettes se mettent à sonner, tintinnabulent en diverses séquences à travers le livre. Les préjugés, les convictions, les superstitions, les observations de phénomènes éphémères, les sensations de faim et de volupté, les souvenirs d'embarras et de joie, les angoisses concernant l'infidélité, les lapsus, la résistance aux autorités, les soucis à propos de la mort, les actes d'oubli, les éternuements, les vents (*breaking wind*), la défécation, la miction, la masturbation, le goût de la nourriture ou du vêtement, l'amour des petits animaux, l'amour tout court, tout émerge en même temps, comme un fracas résonnant dans le campanile de l'esprit. Cependant, à mesure qu'on lit, on se rend compte qu'il y a des harmonies plus englobantes. Le désir de la nourriture et le désir sexuel s'entrecroisent, par exemple, et les images qu'on associe avec l'un peuvent se transférer facilement à l'autre. Bloom évoque le gâteau à l'anis que Molly Bloom a passé de sa bouche à la sienne quand il lui faisait la cour, et il se souvient de ses lèvres «*gumjelly*». Quand on arrive à la fin du livre, des détails qui avaient paru déconnectés se fondent dans une unité qui joue à plusieurs niveaux.

sonage is doing or what is happening to him» (cité par Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 519-520). Joyce trouva dans cet ouvrage de Dujardin la forme nouvelle de narration qui devait devenir celle du dernier chapitre d'*Ulysse*.

Dans la nouvelle édition d'*Ulysse*, l'éditeur a retrouvé des mots dans une rêverie de Bloom qui avaient été omis par hasard. Alors que l'ancienne édition se lisait de la manière suivante «*heave under embon señorita young eyes Mulvey plump years dreams return*», la nouvelle version l'amplifie ainsi «*heave under embon señorita young eyes Mulvey plump bubs me breadvan winkle red slippers she rusty sleep wander years of dreams return*». Cette confusion des sensations trouve ses origines précises dans divers passages antérieurs du livre. Bloom, à moitié endormi, confond ce à quoi il a participé et ce qu'il a lu, ce qu'il a rêvé et ce qu'on lui a dit. Il se souvient du jeu des charades qu'il jouait avec Molly avant qu'elle ne se marie, et il lui attribue, maintenant comme avant, «*the same young eyes*» «*Rip Van Winkle we played Rip tear in Henry Doyle's overcoat Van breadvan delivering Winkle cockles and peruwinkles Then I did Rip Van Winkle coming back [] Twenty years asleep in Sleepy Hollow All changed Forgotten The young are old His gun rusty from the dew*». Ce souvenir est relié au livre de James Lovebrich, *Fair Tyrants*, que Bloom avait parcouru plus tôt le même jour. Deux phrases l'avaient excité «*Hands felt for the opulent*» et «*The beautiful woman threw off her sabblettrimmed wrap, displaying her queenly shoulders and heaving embonpoint*». Il avait eu un rêve la veille «*Dreamt last night Something confused She had red slippers on Turkish!*». Finalement, il se rappelle encore deux choses que Molly lui a dites. D'abord «*I always thought I'd marry a lord or a gentleman with a private yacht Buénas noches, señorita*». À cela, il avait répondu en lui demandant «*why me?*». Elle avait répliqué «*Because you were so foreign from the others*». L'autre fait était une expérience amoureuse que Molly avait mentionnée «*Molly, Lieutenant Mulvey that kissed her under the Moorish wall beside the gardens Fifteen she told me But her breasts were developed*». Le rythme du passage associatif se calme lentement, de manière à suggérer la somnolence grandissante de Bloom et la réconciliation de ces fils divergents.

Dans l'épisode de Circé, quelques-uns de ces détails reviennent d'une manière surréaliste. Bloom «*contracts his face so as to resemble many historical personages*», y compris Rip Van Winkle et, plus tard, Bello lui dit «*No, Leopold Bloom, all is changed by woman's will since you slept horizontal in Sleepy Hollow your night of twenty years Return and see*». Suit une indication scénique, entre parenthèses «*(Old Sleepy Hollow calls over the world) 'Rip Van Winkle! Rip Van Winkle!'*». Le thème du passé qui fait retour, ainsi que les détails de Mulvey et des «*plump bubs*» sont tous repris à la fin du monologue de Molly Bloom dans lequel elle revient, après avoir rappelé comment Mulvey l'avait embrassée près du mur mauresque à Gibraltar, au souvenir d'un moment où elle se trouvait dans les bras de Bloom «*and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes*». De sorte que des détails qui semblent se joindre par hasard produisent stratégiquement une union coalescente dans l'esprit des deux Bloom.

Joyce ne pouvait se contenter d'intensifier et d'étendre la portée du monologue intérieur. Il utilise d'autres procédés, aussi bien traditionnels que non traditionnels. Ainsi, il se réfère à Bloom la plupart du temps comme «Monsieur Bloom» d'une manière telle que l'appellation «Monsieur» acquiert quasiment la fonction d'une épithète homérique. La politesse excessive donne à Bloom un statut de citoyen bourgeois, en même temps qu'elle ridiculise par la répétition moqueuse ce statut respectable. L'auteur ne désigne pas sa contrepartie, Stephen Dedalus, de la même manière; il ne l'appelle jamais «Monsieur Dedalus», mais plutôt «Stephen» ou «Stephen Dedalus», afin de souligner sa jeunesse, sa position encore indéterminée dans la société.

Il y a maints épisodes dans *Ulysse* où le monologue intérieur est utilisé faiblement ou même pas du tout. L'épisode du Cyclope est raconté par deux narrateurs, l'un avec une plume qui est empoisonnée, l'autre avec une plume mielleuse; l'épisode de Nausicaa est narré, au moins pour la première moitié, par quelqu'un qui prend un ton d'idéalisation emportée; «*The Wandering Rocks*» présente une vue kaléidoscopique de Dublin qui est censée être objective mais qui est en fait ironique; l'épisode de Circé fait en sorte que les bizarreries de Bloom semblent être une extrapolation du vaudeville. Comme tant d'autres dans la première période de la réception de l'œuvre joycienne, T.S. Eliot a exagéré la portée du monologue intérieur chez Joyce : «*Bloom tells us nothing. Indeed this new method of giving the psychology proves to my mind that it doesn't work. It doesn't tell us as much as some casual glance from outside often tells.*» («Bloom ne nous dit rien. En effet, cette nouvelle méthode de rendre la psychologie me prouve que cela ne marche pas. Elle ne nous en apprend pas autant qu'un coup d'œil fortuit de l'extérieur peut souvent le faire.») Joyce avait prévu cette difficulté, si bien qu'on peut voir Bloom non seulement dans des termes qui lui sont propres mais aussi à travers le regard superficiel ou profond d'autres personnages, un regard tantôt moqueur, tantôt indulgent ou célébrant.

Joyce avait conçu le monologue intérieur comme une stylisation plutôt que comme un exposé total de la conscience. Il s'en expliquait en ces termes à Stuart Gilbert : «*From my point of view, it hardly matters whether the technique is «veracious» or not, it has served me as a bridge over which to march my eighteen episodes, and once I have got my troops across, the opposing forces can, for all I care, blow the bridge sky high.*» («De mon point de vue, il importe peu que la technique soit ou ne soit pas «véridique»; elle m'a servi de pont pour mes dix-huit épisodes, et une fois que j'ai fait traverser mes troupes, les adversaires peuvent, sans que cela me touche, tout faire sauter.»)

Le monologue intérieur imite le travail de l'esprit; qu'il n'imité pas tout, les chapitres dans lesquels il ne se trouve pas le démontrent assez.

- 2 **Christie McDonald** Je me demande si vous pourriez rassembler plusieurs fils concernant le parallélisme dans l'œuvre de Joyce entre l'interprétation des rêves chez Freud et l'usage de l'association libre. Je pense en particulier à ce passage que vous citez où Joyce parle de l'analogie entre l'écriture d'un roman et la composition de la musique, passage dans lequel les mêmes éléments se répètent *«A man might eat kidneys in one chapter, suffer from a kidney disease in another, and one of his friends could be kicked in the kidney in another»* («Un homme peut manger des rognons dans un chapitre, souffrir de la maladie des reins dans un autre, et un de ses amis peut recevoir un coup dans les reins dans encore un autre» (Joyce, p. 436) Quel rôle la mémoire joue-t-elle, aussi bien chez le narrateur que chez le lecteur, qui lui permet (ou qui lui interdit, selon le cas) de reconnaître une situation et de la comprendre à travers la répétition?

Richard Ellmann Dès le début, Joyce a attaché une grande importance aux rêves, il le manifestait dans des poèmes et des épiphanies construits à partir de rêves dès ses tout premiers écrits. À Trieste, il avait évidemment entendu parler de la psychanalyse par son ami et élève anglais, Ettore Schmitz, le neveu de celui-ci, Edoardo Weiss, avait introduit la psychanalyse en Italie en 1910. La bibliothèque de Joyce à Trieste comprenait trois essais de Freud, de Jung et d'Ernest Jones, qui dataient des années 1909 à 1911. Par la suite, il a fait des expériences à partir d'associations de mots en se servant de sa femme comme cobaye. Dans une de ses notes pour *Exile* datée du 12 novembre 1913, il fait clairement allusion à une chaîne de mots qu'elle a ainsi produite en concaténation : *Blister – amber – silver – oranges – apples – sugarstuck – hair – spongecake – ivy – roses – ribbon* (Ampoule – ambre – argent – oranges – pommes – bâton de sucre – cheveux – gâteau éponge – lierre – roses – ruban).

Il en fait alors la glose suivante

The blister reminds her of the burning of her hand as a girl. She sees her own amber hair and her mother's silver hair. This silver is the crown of age but also the stigma of care and grief which she and her lover have laid upon it. Oranges, apples, sugarstuck — these take the place of the shunned thoughts and are herself as she was, being her girlish joys. Hair — the softy growing symbol of her girlhood. Spongecake — a weak flash again of joys which now begin to seem more those of a child than those of a girl. Ivy and roses — she gathered ivy often when out in the evening with girls. Roses grew then a sudden scarlet note in the memory which may be a dim suggestion of the roses of the body. Ribbon for her hair.

(L'ampoule lui rappelle sa main brûlée quand elle était jeune fille. Elle voit ses propres cheveux ambrés et les cheveux argentés de sa mère. Cet argent est la couronne de l'âge, mais aussi les stigmates des soucis et du deuil qu'elle et son amant ont déposés sur eux. Oranges, pommes, bâton de sucre — autant de choses qui prennent la place des pensées évitées et qui sont l'emblème de ce qu'elle était elle-même, lorsqu'elle était toute à ses joies de jeune

filles. Cheveux... le symbole de sa féminité doucement croissant. Gâteau éponge : un bref éclair des joies qui ressemblent maintenant plus à celles d'un enfant qu'à celles d'une jeune fille. Lierre et roses : elle a souvent cueilli le lierre quand elle sortait le soir avec les filles. Des roses ont brusquement écloso en jetant une note écarlate dans la mémoire, ce qui peut être une évocation obscure des roses du corps... Le ruban pour ses cheveux.)

En 1916, il transcrit trois de ses rêves et propose une interprétation de deux d'entre eux. Apparemment, Joyce pensait que l'inconscient se composait de fragments condensés de l'esprit conscient. Il n'y avait pas d'associations accidentelles — il était d'accord sur ce point avec Freud — et l'artiste pouvait trouver des liens secrets entre les associations et les exploiter dans ses écrits. Il estimait de manière évidente qu'il existait une analogie entre le rêve, qui rappelle sous une forme déplacée et indigeste des bribes du temps retrouvé, et la rêverie provoquée chez le lecteur au moment où des morceaux disjoints d'un texte peuvent se rassembler et résonner.

3. **Christie McDonald** : Vous définissez les épiphanies comme une «révélation soudaine de la *quidditas* (*whatness*) de la chose», le moment dans lequel «l'âme de l'objet le plus commun nous semble s'illuminer» («*the soul of the commonest object [...] seems to us radiant*»). Je suis curieuse de savoir le rôle que ces épiphanies ont joué pour Joyce en tant qu'écrivain, à la fois dans ses propres esquisses, «*these isolated spasms of insight*», et à travers leur insertion dans *Stephen Hero*. Où faut-il que l'artiste aille chercher ces événements apparemment sans importance ? Et quand ils sont lus, comme vous le dites, comme des «messages dans une langue étrangère», comment peuvent-ils devenir intelligibles à l'intérieur de la structure narrative ? Nous amènent-ils vers une nouvelle esthétique de l'œuvre qui soit un autre système ?

Richard Ellmann : Joyce a laïcisé le terme religieux d'épiphanie. Il croyait, avec Aristote, que tout avait sa forme, sa quiddité (*whatness*), et il pensait que la tâche de l'artiste était de la révéler. «*Signatures of all things I am here to read*» («Signatures de toutes choses que je suis ici pour lire»), dit Stephen Dedalus. Ce qui était novateur dans cette esthétique, c'était qu'elle garantissait la présentation d'un événement banal, «*in the vulgarity of speech or of gesture*» («dans la vulgarité de la parole ou du geste»), pourvu que cet événement dévoile sa forme et sa signification internes. Les épiphanies ne devaient pas toutefois se limiter aux moments relevant du naturalisme, elles comprenaient également les «*memorable phases of the mind itself*» («les phases mémorables de l'esprit lui-même»), qui pouvaient surgir dans des rêves ou des rêveries et qui étaient plus proches du symbolisme que du naturalisme.

Au début, Joyce avait le projet de recueillir ses épiphanies dans un livre. Plusieurs raisons l'ont décidé en fin de compte à ne pas le faire. L'une d'elles était que, privés de leur contexte, ces incidents pourraient paraître satiriques d'une manière vulgaire, et les «phases mémo-

rables de l'esprit» simplement solipsistes. Une autre raison était qu'il avait de la difficulté à justifier la disjonction des épiphanies, même quand elles se situaient autour d'une conscience qui les centralisait. Il n'a jamais renoncé complètement à cette idée. On peut considérer *Giacomo Joyce*, une œuvre qu'il n'a jamais publiée, comme une série d'épiphanies. Ses autres livres comprennent beaucoup de moments, presque discrets, qui étaient originellement épiphaniques. À la fin du *Portrait d'un artiste*, par exemple, les deux paragraphes qui ont pour phrase inaugurale, «*Faintly under the heavy night*» et «*The spell of arms and voices*», avaient d'abord été conçus comme des épiphanies de type symboliste. Elles échappent, mais tout juste, à l'accusation de «belle écriture» à cause du contexte naturaliste dans lequel elles se situent. Leur sens est quelque peu caché, ce qui est utile à Joyce en ce lieu du livre, puisque le départ de son héros est aussi bien métaphysique que physique. Les rapports mystérieux entre l'âme et le corps sont implicites, et si on ne peut pas les définir, on peut au moins les localiser.

(Traduction de Christie McDonald et Ginette Michaud.)